

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

43

ARTE

LONGHI: *Comprimari spagnoli della maniera italiana -*

ZERI: *Il Maestro della Madonna di Manchester -*

BOLOGNA: *Osservazioni su Pedro de Campaña*

Antologia di artisti

Appunti

LUGLIO

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1953

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno IV - Numero 43 - Luglio 1953

SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Comprimarij spagnoli della maniera italiana* - FEDERICO ZERI: *Il Maestro della Madonna di Manchester* - FERDINANDO BOLOGNA: *Osservazioni su Pedro de Campaña*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Alfonso Berruguete: Una 'Madonna con San Giovannino'* (F. Zeri) - *Una 'Madonna' del Rosso* (G. Briganti) - *Avvio a Pier Francesco Toschi* (R. Longhi) - *Una Madonna di Lelio Orsi* (M. Gregori)

APPUNTI

Dufy al Museo d'Arte Moderna (Lando Landini) - *Acetilene VII.* (Italo Cremona)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Esteri L. 7000)

ROBERTO LONGHI

COMPRIMARJ SPAGNOLI DELLA MANIERA ITALIANA

NEL SAGGIO che l'ispanista Macrí ha gentilmente offerto al numero 41 di 'Paragone', trovo utile il lume recato su alcuni nessi che legano la critica letteraria di F. de Herrera al linguaggio della critica figurativa del nostro Rinascimento. E potrà magari sorprendere che, a quella data piuttosto tarda (già sul declinare del '500), le citazioni siano notevolmente addietrate, se, invece che agli Aretino, Dolce, Doni, Danti, Pino o Vasari, ci si riprende all'Alberti o poco più oltre. Ma non è forse questo lo scompenso che, già avvertito fra arte e critica relativa (soprattutto quella ufficiale e perciò più in vista), non può che rinforzare quando voglia lavorar di parallelo induttivo nell'ambito letterario, stralciando squisitamente dal campo alieno stemmi di parole 'magiche' perché ormai scavalcate dagli eventi? Il contrattempo, sempre pronto a riprodursi, non ha oggi segno più caratteristico dell'uso enormemente dilatato che la critica letteraria fa del termine di 'barocco' in confronto allo sforzo, proprio della critica d'arte, di strenuamente distinguere, almeno, tra 'barocco' e 'maniera'.

Ed è sforzo che tornerà specialmente buono in campo di ricerche italo-spagnole, quando si giunga a riconoscere (e questo saggio si propone di suggerirlo) che taluni artisti di Spagna furono tra i più precoci comprimarj nella estrosa vicenda della 'maniera' italiana; tra i primi e più spericolati artificieri di quella miccia serpentina che da Firenze circolò rapida in tutta Europa per un secolo, o poco meno.

Del suo viaggio sorprendente, e insistendo a ragione sulla tappa principalissima di Fontainebleau, diede una ricognizione sceltissima e comprensiva, lo scorso anno, la Mostra allestita a Napoli da uno dei nostri soprintendenti d'eccezione, Bruno Molajoli e dai suoi giovani collaboratori, Ferdinando Bologna e Raffaello Causa. E perché anch'io ebbi qualche voce nell'impresa, vorrei ora giustificare con più evidenza che non si potesse nel succinto catalogo almeno il punto del mio intervento che riguarda la presenza fra noi (e assai presto tra il primo e il secondo decennio del '500, tra Firenze e Roma) di alcuni fervidissimi talenti spagnoli; e la giustificazione di essa per via di opere la cui qualità non

merita veramente di restare appallottolata nel cestino delle storie ufficiose o nei sottoscala delle gallerie nazionali.

Il primo di codesti ingegni non è altri che l'Alonso spagnolo, o Alfonso Berugetta o Berughetta (Berruguete) di cui fa cenno ripetutamente il Vasari. Ma, prima ancora, lo aveva mentovato lo stesso Michelangelo in lettere private del 1508 e del 1512. Nella più antica (2 Luglio '08), partendo Alonso da Roma per Firenze (probabilmente col Granacci che tornava in patria a racimolare garzoni per la vòlta Sistina), Michelangelo munisce il Berruguete di una commendatizia tutt'altro che tiepida, al fratello: *'L'aportatore di questa sara uno giovine spagnuolo, il quale viene costà per imparare a dipigniere e àmmi richiesto che io gli facci vedere el mio cartone che io cominciai alla Sala; però fa' che tu gli facci aver le chiavi a ogni modo e se tu puoi ajutarlo di niente, fallo per mio amore, perchè è buono giovane'*. In bocca di Michelangelo non è questo un elogio straordinario? Sicché non fa meraviglia che, mutato l'umore, venga, sulla fine dello stesso mese, il contrordine. Gli è giunta, il 31 Luglio, notizia che *'lo spagnuolo non aveva avuto la grazia di andare alla Sala. L'o avuto caro; ma prègagli per mia parte quando gli vedi, che faccino così ancora agli altri'*. Dal che si induce che studiare de visu i testi più antichi e formidabili della 'maniera' non era cosa facile. (Lo stesso sarà stato per il tondo Doni). Ritorneremo su questo punto, ma giovi rammentare subito la terza lettera di quattr'anni dopo (1512) che chiarisce e conferma l'identificazione delle precedenti. Scrive infatti al padre: *'Ancora vi prego mi facciate un servizio; e questo è che gli è costà un garzone spagnuolo che à nome Alonso che è pittore, el quale comprendo che sia amalato: e perchè un suo o parente o amico spagnuolo che è qua, vorrebbe sapere come gli sta; m'à pregato che io deba scriver costà a qualche mio amico e far d'intenderlo e avisarlo. Però vi prego, o voi o Buonarruoto, intendessi un poco dal Granaccio che lo conosce, come gli stà, e avisasimi di cosa certa, acciò che paia che io abbia voluto servire costui. Non altro'*.

Si recupera così che verso 1507-08 Alonso è in Roma; che a metà dell'8 va a Firenze; che nel '12 vi è ancora, amalato; dove fosse, che facesse poi fino al '18, anno del ritorno in patria, non è noto ancora. E son conti che tornano abbastanza anche con le citazioni del Vasari, a saperle leggere. La più antica (nella Vita del Sansovino) vede appunto Alonso a Roma in atto di copiare in cera, per incarico di Bramante, il Laocoonte da poco ritrovato (1506) in gara con lo Zacchi, col Varignana, col Sansovino stesso; gara che

Raffaello giudicherebbe; e in tal caso non prima dell'8; l'anno stesso in cui vediamo Alonso in via per Firenze a studiarvi pittura (lettera del Buonarroti); ciò che par cosa ovvia ripensando che a Roma non erano ancora né la vólta Sistina, né le Stanze; a Firenze invece tutta una galleria moderna a cominciare da Masaccio per finire ai due cartoni di Anghiari e di Càscina.

Necessario, quest'indugio sulle carte, perché qualche contraddizione fra le molte citazioni Vasariane sembra aver fuorviato per l'addietro la critica spagnola. In un altro punto infatti (Vita di Michelangelo) il Vasari colloca Alonso nella schiera più antica di coloro ('Aristotile da San Gallo, Ridolfo d. Ghirlandajo, Raffaello, Granacci, Bandinelli e Alonso Berugetta') che studiarono nel cartone di Cascina ancora prima di Andrea, del Franciabigio, del Sansovino, del Rosso, di Maturino, del Tribolo, del Pontormo e di Perino. Ma era troppo dire, ed è il Vasari stesso a correggersi quando (nella Vita del Bandinelli) vede il Berruguete studiare il cartone accanto a Baccio, al Sansovino, al Sarto e al Rosso 'ancor che giovine'. Pure, fu la prima citazione a far testo per il Palomino, e a segnar le tappe del viaggio di Alonso: prima a Firenze; 'y después pasó à Roma à estudiar en aquellos célebres vestigios de la Antigüedad, etc.' (III, 238). Di qui, consentendolo anche l'oscillazione della data di nascita, è invalso l'uso di vederlo già a Firenze verso il 1503-05, al tempo stesso che i cartoni si facevano; e a Roma soltanto più tardi. Ma ristabilire i termini, e la consecuzione delle mosse di Alonso in Italia è pure di gran momento, per situare esattamente il formarsi del suo genio, che, anche in Ispagna, sarà tutto versato nella 'maniera'. Si pensi che, se giunto a Firenze nel 1503-05, egli avrebbe verosimilmente appartenuto alla generazione artistica di quel 'Ferrandino spagnolo' che aiutava Leonardo nel cartone, ma che, dalle opere, non sembra certamente conscio del suo nuovo significato; non facile a intendersi, del resto, se la soluzione, di lì a poco, anzi subito dopo gli studiosi tentativi del Frate e di Mariotto, può sembrare quella classica del Raffaello 'fiorentino'. Ma giungere a Firenze nel 1508, dopo avere ascoltato a Roma 'i dialoghi sul Laocoonte', era ben altra faccenda. Partito Raffaello, immobili il Frate e l'Albertinelli, la nuova impresa pittorica della città, dal '9 al '16 è l'atrio dell'Annunziata; la 'maniera' nasce lentamente in quel cortile, sulle poche tracce del primo decennio, quando ancora (a parte qualche disegno in carte), nessuna notizia

utile si ha della Sistina. E si è per l'appunto in questi anni, dall'8 al '18, che la presenza del Berruguete a Firenze può significare qualcosa; ove si rifletta che, nato verso il 1485 e cioè quasi coetaneo di Andrea e del Franciabigio, ma cresciuto nella cerchia specificamente michelangiolesca tra Roma e Firenze, egli potrebbe aver pesato, come più anziano di parecchi anni, sul destino dei due giovanissimi Pontorno e Rosso, i 'manieristi' per antonomasia. Senza bisogno di dire che i momenti più alti della sua nota attività spagnola non possono che evocare una sua eccezionale alacrità di temperamento fin dagli anni fiorentini; e in quella capitale dell'intelligenza, poi!

Il problema si apre anzi così plausibilmente, da far quasi meraviglia non sia sbucato prima dal folto degli studi manieristici dell'ultimo trentennio, ove non si vogliano ricordare due tentativi egualmente frettolosi e sfortunati; entrambi del 1934. Uno fu, quando, scorgendo nella 'Morte della Vergine' a Ferrara, già creduta di Baldassarre, segni di una prima e precoce 'maniera' di gusto estraneo e spagnoleggiante, pronunciavo per ipotesi, ma era pretta astrologia, il nome del Berruguete. Il secondo nacque dall'illuminazione del mio compianto amico spagnolo Juan Allende Salazar, quando, entrato in Santo Spirito a Firenze, gli parve di ravvisare pianamente il pittore conterraneo in quella tavola della 'Concezione' che il Vasari aveva pure nettamente designato come opera di Pier Francesco Toschi, assieme con altri due altari della stessa chiesa; cose tutte, del resto, databili non prima del '40 e cioè oltre vent'anni dal ritorno di Alonso in patria. E fu confusione scusabile per la poca notorietà del Toschi, anche oggi persistente (ma si veda un abbozzo di apertura su di lui nell'Antologia di questo stesso numero).

Restava così soltanto una strada aperta, se mai si riuscisse a chiarire, fra le varie citazioni vasariane, quella relativa, finalmente, a un lavoro del Berruguete a Firenze: le aggiunte cioè da lui recate alla pala dell' 'Incoronazione e quattro Santi' lasciata incompiuta da Filippino, per la chiesa di San Gerolamo alla Costa San Giorgio. L'identificazione del dipinto citato dal Vasari con la tavola che al Louvre (e ancor oggi nelle liste del Berenson) porta il nome di Piero di Cosimo fu raggiunta soltanto nel 1935 dal Dott. Scharf; ma già da tanti anni, studiando nella Grande Galerie, avevo notato l'aspetto stranamente pontormesco degli angeli nella zona superiore del dipinto, discutendone a

lungo anche con il Dott. Antal, che ne trasse un'ipotesi da trapassare allo Scharf, il quale vi accenna in una sua nota; ma senza punto andare oltre, anzi ostinandosi a credere (forse per riflesso del Vasari dove parla dell'intervento finale di un terzo), che la parte del Berruguete fosse di rifinitura soltanto delle parti filippinesche.

In verità, la mia vecchia opinione 'in nube' era connessa al problema della Santa Conversazione n. 335 della Galleria Borghese, che presenta tratti per me legatissimi, anzi indissolubili dal dipinto del Louvre. Nel 1928 ne scrivevo: 'Bellissimo. Sicuramente di un primo artista. Non ci pare impossibile ch'esso debba rientrare nella forma giovanile del Pontormo, sotto l'impero di Fra' Bartolommeo e di Piero di Cosimo; al quale ultimo, con l'interrogativo, venne ascritto dal Berenson'. (Ora si noti che la stessa attribuzione vigeva anche per la pala di Parigi).

Sull'unità dei due casi, oggi sembrerà quasi inutile insistere /*tavole 1, 2*/, anche ammettendo una consecuzione dall'una all'altra opera. Nell' 'Incoronazione', la schiera degli angeli, a contorno dei due protagonisti, sembra, dapprima, nella timidezza di quelli mediani a mezza figura, muoversi appena oltre la traccia dei piccoli cantori di Raffaello sul dinanzi della 'Madonna del Baldacchino' (ciò che può anche fornire, col suo termine del 1508, un utile 'post quem'); ma in quelli, a tutta figura, sui fianchi, la rotondità traslucida e sfumata (un leonardismo filtrato attraverso Piero di Cosimo) rende un suono più adulto, personalissimo che non collima col proprio Pontormo e soltanto l'accompagna (ove non lo preceda) verso i primi, direi, del secondo decennio; in ogni caso senza spingersi fino al 1517-18 come pretenderebbe il Vasari, asserendo che anche Alonso avrebbe lasciato in tronco il lavoro 'finito poi da altri'. Ma il dipinto non denuncia a vero dire, più di due mani; sicché la seconda dovrebbe esser pur quella di Alonso. E la supposizione rinforza, a veder la tavola di Galleria Borghese /*tavola 2*/.

Non che sia possibile, neppure qui, una datazione ad anno; contentarsi ch'essa faccia gruppo con gli angeli più 'maturi' della 'Incoronazione'. Ricordi di Piero di Cosimo e del Frate, ben vivi ancora; lo sfondo di rocce propense, di arboscelli a ricasco, presuppongono già in essere, del Sarto, gli ultimi affreschi di San Filippo Benizzi; siamo dunque oltre il biennio 1508-10; ma, direi, prima della tumidezza della 'Natività della Vergine' (pure all'Annunziata) ch'è del '14. Se questo reggesse, allora si potrebbe rischiare sul

significato tutto nuovo del resto. Nella collocazione 'artificiata' delle figure, le 'due metà' della piramide classica del Raffaello 'fiorentino' e del Frate sono infatti scisse e affrontate con un gioco di contrappunto che è già 'maniera' pretta e che si vale persino del contrapposto 'psicologico' fra l'interrogativo ingenuo del Bambino di 'profilo' e la 'frontalità' scarmigliata del San Giovannino becerò. Pontormo e Rosso già messi a contrasto, si direbbe. Facile dirlo. Ma avevano già pubblicato? Non è tanto l'anzianità del nuovo autore a farci sospettare di no; ma l'evidenza che l'affrontatura del contrasto sembra qui trovata ex abrupto; non per intelletto, eclettizzando. Per verità, non vedo oggi che il Pontormo o il Rosso sapessero dir cose simili a questa prima del '13-'15 (anche la 'Madonna' Borghese che restituii al Rosso nel 1927, non daterei più sul '12 ma sul '14, al più presto, mentre la edizione degli Uffizj, esposta a Napoli, sarà di poco anteriore). Ma, quanto ad Alonso, egli pare a Michelangelo, nel 1508, un 'buono giovine' degno di 'imparare a dipigniere' sul suo cartone; ed è pittore nel '12. Nulla vieta pertanto che su questa data egli potesse muovere per primo — dopo il Buonarroti s'intende — la 'maniera' moderna. Né può escludersi che, fra l'8 e il '12 egli avesse fors'anche rivisitato Roma e veduto crescere la Sistina e le Stanze. Non mancano poi altri dipinti che sembrano infoltire il gruppo muovendosi lentamente nel tempo; ma chiedendone a sufficienza perché dalle cose più acerbe si possa venire fino al commiato di Alonso dall'Italia (1517-18).

Nei depositi degli Uffizj la 'Salome con la testa del Battista' /tavola 3/ è stata spesso scambiata di secolo, ed è, infatti, uno dei dipinti più 'trasecolanti' (mi si conceda l'iniquità etimologica) nel primo ventennio del '500. Duecent'anni or sono, stava nella Tribuna (dove potrebbe un giorno ritornare) sotto il nome del Barocci, ripreso ancora dal Krommes cinquant'anni fa. Nulla tenendovi del Barocci, quel nome sarà forse spiegabile come corruzione non dico linguistica, ma d'inventario, da Berugetta, a Barocetta, e via per la scesa. Certo è che, nell'aspetto, sono ancora i nomi del Rosso e del Pontormo ad alternarsi; ma, come nella tavola Borghese, senza che l'alternativa sia solubile se non con una soluzione di 'terza forza'; qui anzi anche più pressante. Bisognerebbe così inventarle un nome, se non esistesse quello di Alonso; cui si attagliano (a parte i legami con i due casi anteriori) la esotica fierezza nella testa macabra del Battista; la bravata tecnica della intavolazione

rotante sul cippo visto di sott'in su, ai limiti tra pittura e scultura (cui il Berruguete egualmente attendeva); il gusto del paesaggio a spruzzi di fronde presso i casolari spioventi, cavati dalle stampe nordiche (dove può essere un altro suggerimento di precedenza per le impennate dureriane del Pontormo, certo ancor da venire).

Un altro dipinto /*tavola 4*/ che sta coi precedenti, ma si individua per la nuova insistenza dell'alternativa 'tecnica' pittura-scultura è il tondo che fu già nella raccolta Loeser ed è comunemente creduto opera del Rosso, intorno al '22. Ma a quest'epoca il Rosso già, a suo modo, maturo, non si poneva problemi così divaganti come questo che è di intrecciare il 'tondo Pitti' di Michelangelo (anche a crederlo più tardo di quel che si dice comunemente) con la 'Madonna della Seggiola' che può invece dare al nuovo dipinto un post-quem abbastanza stretto, intorno al '16; bene adatto per inserirsi nel curriculum italiano del Berruguete. Il quale, come estraneo, vede naturalmente le cose nostre più dal di fuori e non si perita di accozzare le escogitazioni più opposte e più moderne dei due 'divinissimi' italiani. Qui, proprio da artigiano geniale, tenta di ricavare il gruppo a schianti luminosi, a scheggiature che sono trasferti dalla 'gradina' michelangiolesca; ma non scade tuttavia dalla pittura propria e si sente ancor libero di svolgere, a destra, il brano caratteristico di paese a sprazzi di frasche stravolte nell'aria balenante sui casolari, questa volta, toscani. (Per la cornice a serto robbiesco, verosimilmente nata col dipinto, rimettiamo a qualche specialista di scultura ornamentale dirci s'essa non presenti qualche tratto di focoso 'meccanismo' artigiano, più adatto alla Spagna che all'Italia).

Questo è già dire che ogni nuovo recupero di persona artistica si scinde anche in una variabile problematica di 'contenuti'. Difficile per esempio, dalle opere esaminate, divinare se e come questo autore abbia toccato il ritratto. 'Immaginario' o 'veridico'? Prematuro rispondere senza aver prima l'imbeccata dal vivo delle opere. Ora, nel gruppo dei ritratti di tono più sostenuto, e tuttavia adespoti, del secondo decennio, uno soltanto sembra fare al caso nostro. È quello /*tavola 5*/ di Budapest (n. 242) la cui eleganza poté suggerire in passato persino i nomi di Leonardo e di Giorgione; poi, un po' più in basso, quelli del Carpi (Gamba), del Pontormo (Frizzoni), del Pacchia (Berenson); finché si stagnò nella definizione genericamente ben orientata, ma sempre aperta all'indagine, di scuola toscana o fiorentina; di una cultura cioè

cui appartiene anche Alonso, che si presenta qui coi tratti più interni del suo fare: testura delle cose, dei panneggi specialmente; impaginazione classica in apparenza, ma poi crudelmente frustrata dall'aggressività psichica e dalla soluzione, d'instabilità permanente, del libro posto di coltello a sorreggere il polso; lo 'sfuggimento' di paese annuvolato, fuso nel 'matiz' equidistante da Fra' Bartolommeo come da Giorgione, da Raffaello e dal Dürer; in tutto, un'effigie di turgida melanconia, di cui si amerebbe conoscere la nazione almeno; mentre non si sospetta che quella del pittore; italianizzante, certo, ma difficilmente italiano schietto.

*

Vero è che, dato anche per coerente il gruppo qui raccolto e per plausibile il legame con l'attestazione del Vasari sulla tavola della Costa, a chi mi chiedesse se io trovi poi la piana conferma di tutto ciò nei dipinti del Berruguete dopo il ritorno in Ispagna, sarei più guardingo nel rispondere. Ma è intanto essenziale una conferma di quel genere? Può sembrarlo agli storici dall'estetica metafisica che credono così di salvar il culto dell'arte 'indipendentistica' e l'immutabile segnaletica del genio senza riguardo alle mutazioni repentine di vita e di cultura. Voglio dire che nel nostro caso, la spiegazione di un cambiamento che non lasci rimontare che a tratti la stessa temperatura, può essere psicologico-ambientale e pragmatica, e dovrà allora occuparsi, a gran tratta, d'involgimento piuttosto che di svolgimento. Una cosa era stato vivere per qualche anno nell'aria romana o fiorentina tra il primo e il secondo decennio ('aria' dove, s'intende, occorre inscrivere presenze di persone, di opere, dispute, conversari; e quali); un'altra ritrovarsi ora in provincia spagnola, dove occorreva dimenticare il meglio e il più sottile; sovvenire alle esigenze indiscrete dell'idolatria strettamente chiesastica; metter su alla svelta bottega e allievi per le enormi suppellettili di scultura in legno, in 'madera'; sicché è facile che, di qui, le soluzioni tecniche d'artigianato (truciolare, piallare, ecc.), finiscano per trasmettersi anche alla poca pittura che sopravvive. Sorprende meno insomma che solo nei momenti più meditati del Berruguete la qualità del temperamento appassionato rammenti il bel tempo di Firenze, e possa in talune allusioni espressionistiche preconizzare a buona distanza le allucinazioni del Greco 'spagnolo'; mentre nei dipinti di Alonso a Valladolid, pure abbastanza accosto al viaggio italiano, le soluzioni — anche se non immemori del-

l'amicizia del Rosso e del Pontormo — sembrano trasferimenti su tavola di idiomatismi plastici alla Baccio Bandinelli.

Ma, per quanto accoranti siano le ragioni del frequente tracollo, restano valide anche quelle disposte a suggerire che, fra i comprimari della 'maniera' italiana sul nascere, potesse aver figurato anche Alonso, il giovine spagnolo che Michelangelo, nel 1508, trovava 'buono'.

*

Partito Alonso, restava ancora, ma non per molto, in Italia un suo connazionale, il toledano Pedro Machuca che, anni dopo, sarà il costruttore del nuovo Alhambra italianizzante di Carlo V; ma che qui c'interessa perché è verosimile che, nel suo tempo italiano, e accanto al Berruguete, anche per affinità di temperamento, egli sia stato un altro comprimario della 'maniera'. Del suo viaggio fra noi nulla era noto in particolare fino a che, nel 1935, il Museo del Prado non acquistò una tavola con la figurazione della 'Madonna del Suffragio'; che, rinvenuta a Spoleto, e firmata nel 1517, potrebbe già indicare il pittore frequentasse piuttosto che Firenze Roma e l'Umbria dov'era ancora operoso il peruginesco d'origine iberica, 'lo Spagna'.

È bensì vero che, nella 'Madonna' spoletina, il Gomez Moreno e, sulla sua traccia, il Post hanno visto soprattutto accordi col Correggio e di lì hanno immaginato una frequenza del Machuca in Italia del nord; ma giova rammentare che a quella data del 1517, il Correggio esisteva a stento e non già in quella forma; sicché il problema sarà semmai quello, parallelo (*vexata quaestio*), della maturazione contemporanea del Correggio stesso, a Roma. Quanto al Machuca, che ora ci riguarda, l'ambiente formativo è proprio quello romano del secondo decennio inoltrato: la cultura delle ultime Stanze e delle prime Logge consegnata con la conoscenza di particolari della vòlta Sistina e magari della 'camera di compensazione' di Sebastiano del Piombo. Non a caso i due pannelli del Machuca a Granada, dipinti non lungi dal 1521, sono quanto mai simili a quella elegante mistura culturale che andava tentando, nelle Logge per l'appunto, quel prodigio di precocità che chiamavano Perin del Vaga. In queste vie, a mio avviso, fu il tracciato culturale del Machuca, e meglio lo si intenderà se invece di fermarsi ad opere scadenti della sua cerchia (per es. il retablo di Lopera de los Calatravos attribuitogli dal Post) si vada in cerca di cose che possano presumere di rappresentarlo, e fin dal tempo italiano, al livello più alto.

Una di codeste cose è la 'Deposizione dalla Croce' /*tabola* 6/ che nel 1912 fu nella vendita Bourgeois, poi nella raccolta Hátvany a Budapest ed è ora in Svizzera. Il Catalogo Bourgeois dava una provenienza del quadro da Palermo e un'attribuzione al Lotto, addebitandole entrambe al Venturi senior; il quale però si scagionò energicamente, negando di aver rilevato altro che non fosse il sapore spagnolo del dipinto. Anticipazione bellissima per quegli anni che il Machuca era, può ben dirsi, sconosciuto affatto. Più tardi il von Térey si provò a seguir la traccia puntando sul nome del Campaña, che però non regge l'epoca. Oggi il confronto con il quadro di Spoleto, toglie ogni dubbio; ma in confronto alla composizione 'devota' imposta da quel soggetto, la 'Deposizione' dà uno dei segni più alti della poetica classico-manieristica del secondo decennio e la libertà di accozzo (come già in Berruguete) è proprio di chi, non italiano, e perciò senza remore nostre regionali (non dico ataviche) si sfreni a intrecciare Firenze, Venezia e Roma. Naturale che ciò riescisse meglio nell'ecumene di Roma, già di per sé sopranazionale. La polemica Raffaello-Michelangelo è risolta con autorità simile a quella che usava, lì accanto, Sebastiano. Ma qui la cultura è anche più brillantemente rapsodica, ché altri passi vengono dalla libertà spumosa delle Logge e dai brani marginali della Sistina. A tutto questo aggiungi un suono 'estero' facile a localizzarsi se dà all'ajutante sulla scala un sentore 'morisco' e al gruppo dei soldati sulla destra un contrasto 'picaresco' per l'antitesi fra il guerriero catafratto (come un Giovanni dalle Bande Nere) e l'altro invece seminudo (come un lanzichenecco 'ante-Sacco'). Quanto al gruppo delle Marie, una citazione che sembra dallo 'Spasimo' di Raffaello può coonestare la collocazione del dipinto tra il '17 e il '20, anno in cui troviamo il Machuca già in patria.

(E non è molto noto fra noi che il Machuca vi rientrò accompagnato da due artisti fiorentini, i fratelli Torni, e cioè Francesco e Jacopo dell'Indaco: il primo restituitosi poi in Italia in tempo per passare il Sacco di Roma; il secondo invece fattosi spagnolo, e il cui figlio Lázaro assunse il casato della madre, de Velasco; sotto il quale è noto per la sua traduzione spagnola di Vitruvio). Ma prima di lasciare il Machuca in patria dove i suoi dipinti di Granada (ora illustrati dal Post), lo mostrano già un poco involuto, ma sempre in stretto parallelo con Perin del Vaga, c'è da far cenno ancora di un'opera che sembra concludere in modo straordinario la

sua avventura italiana; e lasciare anzi la più gran prova della collaborazione spagnola alla creazione della 'maniera' nella sua accezione più appassionata e patetica.

Si tratta di un lungo pannello con la 'Pentecoste' che vagò qualche anno fa sul mercato europeo e credo sia oggi in America /tavole 7, 8, 9/. Tutta la sublime alterezza della cultura figurativa del primo ventennio in Italia, tra Firenze e Roma, è qui sommossa da un giovine geniale che rimpasta, con le memorie di una diversa 'nazione' (già riconoscibile al punto che da molti ho sentito pronunciare il nome di Goya!) i ricordi più freschi dei cartoni di Firenze (forse ancora più che quello di Cascina, quello di Anghiari dove aveva collaborato il valenziano 'Ferrandino'), delle parti 'subsecivae' della Sistina (soprattutto i pennacchi e le lunette delle 'Salvazioni' e degli 'Antenati' dove Michelangelo era giunto a quei suoi incredibili recuperi di paleostoria biblica a forza di sarcasmi e di blasfemia); delle Stanze, delle Logge e di quegli 'Atti degli Apostoli' che sono il séguito narrativo del prodigio 'pentecostale' rappresentato in questa predella che chiameremmo dei 'tremolanti', dei 'desperados' di tutto il mondo; mentre stupiscono d'intendere il Verbo, ognuno nella propria lingua ('L'Arabo, il Parto, il Siro / In suo sermon l'udì').

*

Intorno al 1520, col rientro in Ispagna di Alonso Berruguete e di Pedro Machuca, è quasi all'apice il primo grande atto della 'maniera' italiana; e se le ipotesi di questo saggio di apertura non resulteranno troppo temerarie, è chiaro che parti di veri protagonisti ne toccheranno ai due estrosissimi spagnoli. Una prima ricognizione di ciò era ormai necessaria se, nella ricerca dell'ultimo trentennio, i nomi di costoro sono ancora da cercare fra i cartellini apposti alla gran gabbia dove strillano 'Las Àguilas del Renacimiento'. E non neghiamo che fosse prematuro lo smistamento, finché si rimaneva in dubbio sulla parte stessa di Michelangelo nel destino della 'maniera' e finché gli studiosi dell'arte nordica continuavano a credere che, pure dopo gli 'Antwerpener Manieristen', il Canonico Scorel o il Coxcie fossero dei classici raffaellisti. Ma oggi non sarà più tanto arduo accogliere il senso profondo del fatto che i due geniali spagnoli, per essere stati i primi a mescolarsi alla formazione della nuova poetica, abbiano potuto partecipare di quella qualità vivente che si ottiene soltanto per implicazione diretta nell'evento che

sorge (si pensi per esempio alla qualità collaborante di un Braque, di un Gris, di un Carrà quanto intervengono nel primo cubismo in presenza di Picasso giovane; una qualità che non dura, di solito, più di cinque o sei anni). Per questo, Alonso e Pedro, sono fra gli stranieri gli unici comprimari della maniera italiana; gli unici che vi appartengono de jure, in confronto alla durezza d'occhio e d'animo dei nordici, tutti arrivati troppo tardi, dopo il '20. Non è, anzi, poco significante che il più 'spirituale' tra i manieristi nordici, Peter de Kempeneer, dopo il suo viaggio italiano ch'è sul '30 trovi il suo più favorevole sbocco in Ispagna, dove sarà Pedro Campaña. Il piccolo quadro che gli appartiene a Bergamo /tavola 10/ dove reca ancora il nome del Venusti, può raffigurarci bene il suo aspetto italiano, non nego alquanto prezioso e sofisticato, ma sempre vivido, per appartenere anch'esso al second'atto della maniera, svoltosi in Emilia, e che qui, nel fare quasi glittico, sembra polire la classicità di Raffacello e di Polidoro per poterla meglio rilegare in castoni 'parmensi'. (Ma sul Campaña avrà agio di intrattenerci fra breve, più ampiamente, il Dott. Bologna che l'ha bene studiato in Ispagna, riportandone fotografie che mi hanno definitivamente confermato sull'appartenenza del quadretto bergamasco).

Avvisata una così precoce intelligenza del 'manierismo' in Ispagna, vien fatto oggi di lamentare che il Vasari, il quale pure aveva convogliato nella sua grande impresa storico-biografica tante utili notizie straniere, stendendo anzi, verso il fine dell'opera, l'apposito capitolo su 'diversi artefici fiamminghi' (fondato sulla tradizione di Lud. Guicciardini e sulle nuove notizie recate dallo Stradano e dal Giambologna), nulla invece abbia raccolto dalla messe spagnola. Tanto più strano, ch'è aveva avuto il Roviale (Rubiales) e il Bizzerra (Becerra) per ajuti nell'opera della Cancelleria (1546). Eppure nulla egli sa del Berruguete padre; nulla, salvo che il nome (Ferrandino spagnolo), dei due splendidi leonardeschi valenziani; le citazioni del Berruguete figlio, sembrano, s'è visto, da ascriversi a merito di Michelangelo e forse del Granacci (il Vasari del resto arrivò a Firenze soltanto nel '24, che il Berruguete non c'era più); ma del Machuca (e questo può riconfermare che la frequentazione di costui fosse soprattutto dell'ambiente romano), nessuna traccia; nulla neppure di quel Luis de Vargas che più tardi innestò alla sua educazione su Perin del Vaga proprio certe formule vasariane.

Qui è la cagione se, quando la cultura figurativa spagnola, sulla fine del Cinque e nella prima metà del Seicento, prende più seria coscienza di sè, sia troppo tardi per rannodare tutte le fila d'una storia che perviene, infatti, soltanto per scarsi frammenti alla silloge nazionale del settecentesco Palomino. Sta dunque oggi agli studiosi italiani porgere ajuto ai colleghi di Spagna, cercando, fra il tanto materiale esistente, i segni del passaggio fra noi dei brillantissimi comprimarij spagnoli. La parte che questo primo cenno già propone di affidare ad Alonso Berruguete e a Pedro Machuca nella invenzione della nostra 'maniera' sembra anzi presagire per la ricerca un séguito di 'anni fertili', da recar meraviglia ai Guicciardini, che pur non mancano, della critica d'arte.

NOTA - La realtà di questa situazione degli studj si rispecchiava inevitabilmente anche nella bella esposizione napoletana, tanto giustamente ammirata dai pochi che la videro. Salvo il caso, sopraggiunto in extremis, del Berruguete, non credo, vi figurassero infatti altri spagnoli, ove non fosse del Becerra il 'San Giovanni' di Palazzo Caetani (n. 93) proposto per lo Spranger o il van Aachen.

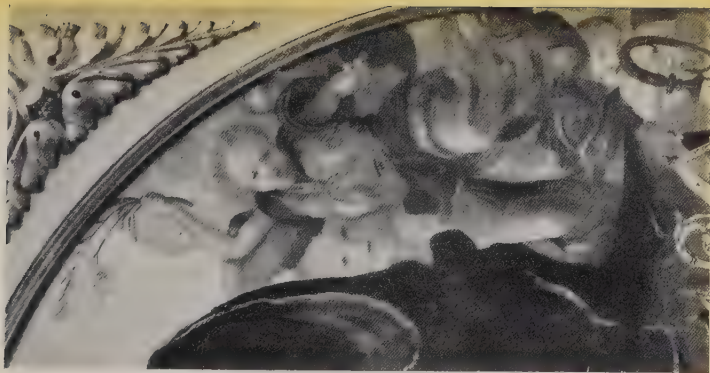
Nell'occasione, soggiungo qualche altro appunto brevissimo al bel catalogo redatto dal Bologna e dal Causa. 1° Non sono d'accordo nel vedere in alcuno degli arazzi del Quirinale con le 'Storie di Giuseppe' il disegno del Pontormo, come pretesero il Geisenheimer, il Clapp e il Mc Comb. Tutto vi è Bronzino purissimo. 2° Questa 'Venere e Amore' di Napoli (n. 19) dal cartone Michelangiolesco, mi pare di mano nordica, probabilmente quella di Arrigo Fiammingo o Paludano (Hendrik van der Broecke). 3° La 'Madonna col Bambino e Angeli', a lungo ritenuta dello Heemskerck credo di un altro nordico, Lambert van Noordt, nato in Olanda ad Amersfoort ma poi acclimatatosi in Fiandra dopo il rientro dal viaggio italiano che fu prima del '49. Si confronti infatti con la sua opera firmata in Sant'Apollinare a Ferrara [tavola 11]. 4° La Sacra Famiglia (n. 40) attribuita al Bertoja mi sembra un vero (soltanto un po' guasto) Parmigianino.

FEDERICO ZERI

IL MAESTRO DELLA MADONNA DI MANCHESTER

FRA LE OPERE riapparso alla luce, dopo un periodo di sepoltura più o meno lungo, con la riapertura delle prime sale della Galleria Nazionale di Roma nella nuova sede di Palazzo Barberini, è questa 'Pietà' su tavola, di cm. 130×111, recante il numero d'inventario 948 [tavola 12]. È un dipinto che torna affatto nuovo anche per chi ha potuto seguire gli

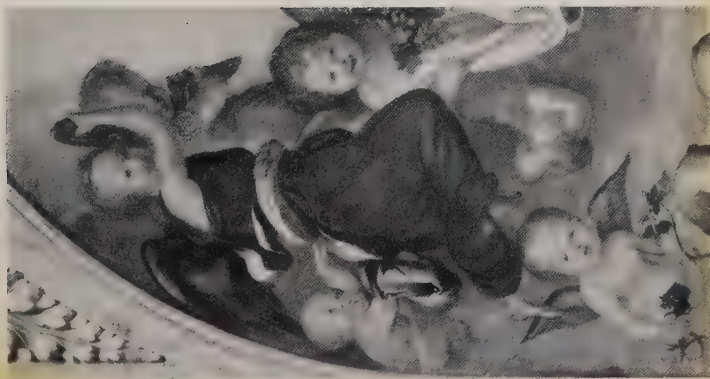
innumerevoli mutamenti dell'infelice Galleria negli ultimi cinquant'anni; ma nel secolo scorso esso era uno dei pezzi più in vista nella Galleria del Monte di Pietà di Roma, dove era attribuito a Luca Signorelli e considerato quale il modello da cui Michelangelo Buonarroti aveva tratto lo spunto per il marmo celeberrimo nella Basilica Vaticana (cfr. *Catalogo de' Quadri... esistenti nella Galleria del Sagro Monte di Pietà in Roma*, 1857, n. 1191). Tale opinione, basata evidentemente sulle palmari affinità compositive con il capolavoro michelangiolesco, venne ripetuta anche nel Catalogo della vendita della Galleria, effettuata nel 1875 per conto della Cassa Depositi e prestiti (numero 687/1198 dell'11 dicembre), benché, già da venti anni, e cioè dal 1855, il Burckhardt avesse avvertito, pur accettando il battesimo in pro del Signorelli, che in nessun modo si poteva pensare ad un modello per la scultura di Michelangelo, ma certamente ad una copia da esso (*Der Cicerone*, edizione italiana del 1952, pag. 731, nota 1). La singolarità del quadro venne compresa dalla commissione, di cui faceva parte anche G. B. Cavalcaselle, incaricata di acquistare per la nuova Galleria Nazionale di Roma i pezzi salienti della Galleria già del Monte di Pietà; ma una volta entrato a far parte della nuova raccolta esso non venne mai esposto e neppure preso in considerazione, tanto che ben presto fu inviato in deposito nel piccolo Museo Capitolare di Anagni, dove è restato sino a tempo recentissimo, segregato alla conoscenza comune, sotto la generica designazione di 'Anonimo del secolo XVI'. Dunque, la tavola era stata declassata al rango di copia anonima e insignificante; ma è veramente lecito includerla nella classe delle copie? Se tale parere, suggerito a prima vista, passa al vaglio del confronto diretto con la scultura risultano delle diversificazioni di un carattere assai particolare, su cui è necessario soffermarsi. Ad esempio, il dipinto manca sia del lenzuolo funebre che nel marmo si interpone fra i due corpi, sia dell'albero fra i piedi del Cristo; e nel busto della Vergine il panneggio è completamente mutato, sì che manca anche la fascia trasversale che lo sorregge. Ma questi — che potrebbero anche essere i sintomi dell'impoverimento che le vere opere d'arte subiscono inevitabilmente quando passano alla divulgazione di seconda mano — hanno poi a riscontro tutta una serie di varianti, e così impegnative e radicali, da far assumere un significato completamente nuovo all'idea figurativa, pur tenendo nel debito conto la diversità del mezzo espressivo nelle due opere. Il rapporto fra la posizione della Vergine



Parigi, Louvre



1 - Alonso Berruguete: Aggiunte alla 'Incoronazione' di Filippino Lippi





2 - Alonso Bermejo 'St. Anne with the Virgin Mary and the Christ Child'

Rome, Gall. Berne



1 - Annas Bettrugiani: "Salome"

Florence, Uffizi



4 - Alonso Berruguete: *Tondo di 'Mad. c. Bambino e San Giovannino'* già a Firenze, racc. Loeser



5 - Alonso Berruguete: 'Ritratto'

Budapest, Museo



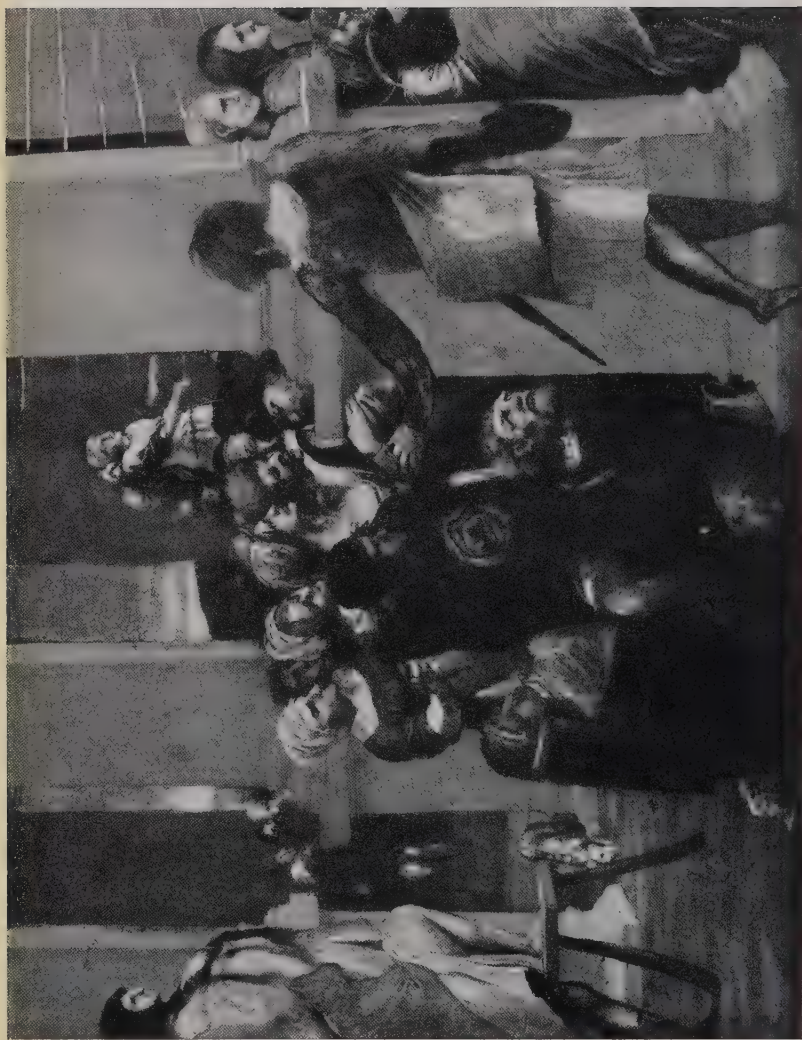
6 - Pedro Machuca: 'Deposiz. dalla Croce'

già a Budapest, racc. Hátvany



7 - Pedro Machuca: 'Pentecoste'

coll. priv. d' America



8 - Pedro Machuca; 'Pentecoste' (particolare)



9 - Pedro Machuca: 'Pentecoste' (particolare)



10 - Pedro Campaña: 'Sepoltura di Cristo'

Bergamo, Galleria



11 - Lambert van Noordt: 'Assunzione' con la 'cintola' Ferrara, Sant'Apollinare

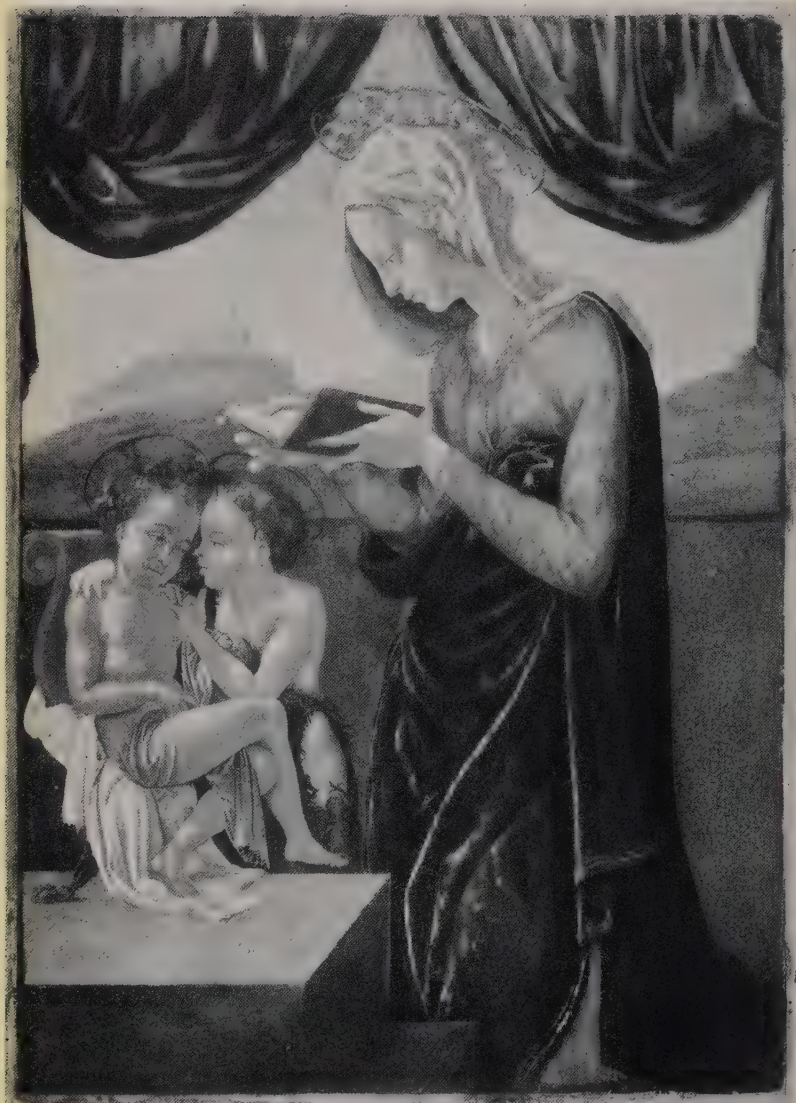


12 - 'M. della Mad. di Manchester': 'Pietà'

Roma, Gall. Nazionale



13 - 'M. della Mad. di Manchester': 'Pietà' (particolare)



14 - 'M. della Mad. di Manchester': 'Mad. col B. e San Giovannino' New York, racc. priv.



15 - 'M. della Mad. di Manchester': 'Mad. col B. e San Giovannino'

Vienna, Accademia



16 - 'M. della Mad. di Manchester': 'Mad. c. Bambino'

Baden b. Zürich, racc. priv.

e del Cristo allude, nella tavola, ad un'azione ben distinta dalla terribile calma di cui vive il marmo: non è più la Madre che contempla immobile il corpo nel suo grembo, ma, ora, lo serra a sé, giusta un movimento che se implica nel Redentore una nuova posizione del capo, rivolto verso lo spettatore, e una differente inclinazione del tronco rispetto alle gambe, è poi sottolineato nella Vergine dall'indietreggiare verso destra del busto e dall'angolo che questo fa col capo. Ma ciò che più preme rilevare è che tali variazioni principali del motivo espresso dal marmo sono accentuate da tutta una serie di particolari minori, in lucida e stretta coerenza fra di loro, e sorretti da un acume e da una intelligenza non comuni. Così, la mano destra della Vergine non si apre più a quell'indimenticabile gesto di domanda muta cui, nella lettura del capolavoro, tocca quasi la funzione precipua di stabilire il timbro poetico; ma stringendo invece le ginocchia esanimi, col non interrompere la linea diretta che chiude a destra il blocco delle due figure viene a porre nel massimo risalto il sollevarsi del peso senza vita dalla parte opposta. Nel Cristo, la mano sinistra non è presentata di fronte, ma il suo netto profilo mette a fuoco (e più ancora lo sarebbe in una opera di scultura) l'inerzia del braccio lasciato a sé stesso mentre il torace viene sollevato. E soprattutto, l'azione appena accennata ma di effetto altamente drammatico della Vergine che reclina il capo in dolorosa contemplazione è felicemente esaltata dal piano del mantello, che per non essere accidentato da rilievi troppo pronunciati ma quasi teso, viene ad essere in efficace contrasto con la massa inclinata che lo sovrasta. Tutte queste varianti stridono all'evidenza con la povertà dell'esecuzione e particolarmente con il grossolano travisamento che altrove (e specie nelle parti che necessitano di una particolare padronanza del mezzo grafico per essere compiutamente espresse) ha sfigurato ai limiti dell'irriconscibile talune finzze legate alla diversa interpretazione del tema: a stento, infatti, si legge nel piede destro del Cristo l'effetto — previsto ma non raggiunto — dell'irrigidimento dei tendini secondo la posizione assunta al momento della morte sulla croce; nella Vergine, la mano destra, che dovrebbe aprirsi a sorreggere in una morsa il peso delle ginocchia, resta in un gesto slargato e slegato da quella che dovrebbe essere la sua funzione; e infine tutto il dipinto pone, per il suo tono sciatto e dimesso, il preciso problema se la nuova interpretazione del tema che esso rivela sia frutto della meditazione del pittore sul marmo del Buonarroti, o se

piuttosto il dipinto non rifletta una primitiva idea che lo scultore abbandonò poi nelle successive fasi di rielaborazione verso l'esecuzione finale del marmo; se cioè la tavola non vada ricollegata ad uno di quei disegni preparatori che l'inesauribile ricchezza di temi e motivi insita in tutte le opere di Michelangelo attesta fossero l'indispensabile e infinita catena della loro complessa genesi, ma che l'Artista ebbe cura di distruggere, restando fuori dall'incenerimento solo quei pochi fogli che l'ammirazione dei contemporanei, spinta sino al grado del fanatismo più audace, riuscì a sottrarre di nascosto; o quei pochissimi appunti che Michelangelo stesso passò ai suoi allievi momentaneamente favoriti perché essi (come nel caso di Giuliano Bugiardini e di Ascanio Condivi) se ne servissero per le loro opere di pittura.

Il problema è d'altra parte sollecitato e meglio definito dalle caratteristiche del dipinto che, per i suoi tipi, indica doversi riportare l'esecuzione assai indietro nel secolo XVI, in nessun modo più in qua del secondo decennio, al massimo. E infatti, sul fondo marrone scuro — che ridipinto in molti tratti appesantisce, ricoprendole, molte sottigliezze del profilo della figurazione — il gruppo è condotto a semplice monocromato oliva-pallido (secondo una consuetudine tipicamente tardo-quattrocentesca che venne presto in disuso nel corso del Cinquecento salvo che nelle parti accessorie di complessi a più scomparti) e rilevato con lumeggiature distese a segno incrociato o fittamente parallelo di una biacca bianchiccia, con un curioso effetto di illuminazione 'a nevicata' /tavola 13/, che rammenta da un lato la tecnica dei disegnatori fiorentini toccati dal Ghirlandajo, o di un Lorenzo di Credi o di un 'Tommaso', e dall'altro la mano dell'Aspertini (vedi il 'San Luca' della Galleria Spada in Roma) e, in genere, dei tanti pittori chiamati all'impresa collettiva dell'Appartamento Borgia. E infine se, come è stato già osservato (Longhi: *Ampliamenti nell'Officina Ferrarese*, pag. 12; Fiocco: 'Le Arti', 1941-42, pag. 8), il marmo della Basilica Vaticana sembra confermare la grande ammirazione, attestata dalle fonti, che Michelangelo nutriva per le opere bolognesi di Ercole de' Roberti — visto che a cercarne un precedente più o meno immediato è necessario identificarlo nella 'Pietà' di Ercole nella Galleria di Liverpool — questa tavola sembra essere in certo modo una conferma a tale assunto; ché, a collocarla accanto alla statua della Basilica Vaticana e alla tavoletta del grande ferrarese, essa, pur puntando direttamente verso la conclusione finale del marmo, si ricollega alla

tempera per certi spunti (specie nella parte superiore della Vergine) scartati poi nelle successive fasi di rielaborazione. Tutto insomma sembra indicare con certezza che questo dipinto della Galleria Nazionale di Roma è un prezioso incunabolo michelangiolesco, riflettendo, sia pure in tono minore e avvilandone il senso più intimo, una prima fase — e la sola che ci sia dato conoscere — della genesi di una delle opere più eccelse della scultura italiana.

*

Il problema delle primizie pittoriche di Michelangelo ha intrigato non poco la critica d'arte; scomparse quelle opere che l'attestazione delle fonti contemporanee o una tradizione di incerta fondatezza gli riferiva in un'epoca giovanile (la copia delle 'Tentazioni di Sant'Antonio' di Martino Schongauer; la 'Stimma di San Francesco' nella Chiesa di San Pietro in Montorio in Roma) è impresa quasi disperata il tentativo di riconoscere la mano del Buonarroti fra quella, innumerevoli o quasi, che collaborarono sotto la direzione di Domenico Ghirlandajo alla impresa collettiva di Santa Maria Novella. Tuttavia, partendo dal 'tondo Doni' (che, giova ripeterlo, è la sola pittura su tavola che a Michelangelo si possa riferire per ininterrotta e indubbia attestazione di tutte le fonti) si è cercato di ricostruire la primissima fisionomia di Michelangelo pittore muovendo 'à rebours', soprattutto dietro la spinta di un'opera così fuori del comune quale è la celebre 'Madonna di Manchester' della National Gallery di Londra. Il caso più singolare è senza dubbio quello di Adolfo Venturi che, se da un lato respingeva per essa l'attribuzione a Michelangelo per sostituirla con quella a Jacopino del Conte — i cui inizi, come ho già avuto modo di osservare, vanno indicati in tutt'altra direzione (cfr. 'Proporzioni', II, pag. 180; 'Bollettino d'Arte', 1951, pag. 139) — per contro insisteva nel voler inserire nel catalogo michelangiolesco una pittura quale il tondo dell'Accademia di Vienna [tavola 15] che sino allora era stato considerato, tutt'al più, come, di un imitatore emiliano del Buonarroti (cfr. A. Venturi: *Michelangelo*, Roma, Valori Plastici, s. d., pag. 37). Attorno al tondo viennese e alla tavola di Londra, altre cose sono state riunite in più occasioni dal Prof. Fiocco (cfr. 'Le Arti', 1941-42, pagg. 5 e ss.) sino a formare un raggruppamento includente cinque dipinti che, secondo lo stesso studioso, starebbero a rappresentare gli inizi di Michelangelo pittore. Premesso che per uno dei numeri esaminati dal Fiocco

(e precisamente per la 'Sacra Famiglia con San Giovannino' nella Galleria Nazionale di Dublino) il nome di Francesco Granacci già proposto dal Berenson e da altri mi sembra assolutamente definitivo e certo, sono altrettanto convinto che la 'Pietà' della Galleria Nazionale di Roma è della stessa mano cui toccano le rimanenti quattro tavole. Con ciò non intendo accettare in pieno, né respingere con altrettanta decisione, la paternità di Michelangelo: credo soltanto che la 'Pietà' e le altre quattro tavole del raggruppamento sono, assieme ad un altro numero, opera di un mediocre pittore, ma in così stretta congiunzione con Michelangelo da poter lavorare usando i suoi disegni, i suoi appunti e forse, in un caso, servendosi del suo intervento diretto. Pur all'ombra del grande artista, questo anonimo pittore — che dall'opera sua principale e più felice conviene chiamare 'Maestro della Madonna di Manchester' sebbene non manchino gli elementi per suggerirne storicamente l'identità, almeno in via ipotetica — mantiene le caratteristiche che gli vengono dalle sue esperienze precedenti l'incontro col Buonarroti: come ben risulta dalla lettura dei dipinti che gli toccano.

Uno dei più interessanti è la tavola che — già a Londra, poi a Firenze ed ora in una Collezione privata di New York — è stata già resa nota dal Fiocco /*tavola 14*/. L'idea che sorregge il primo impianto compositivo è qui geniale, bellissima, e, per la sua forza, riesce ancora a manifestarsi nonostante la grave menomazione con cui il traduttore l'ha offesa: la Vergine rammenta allo stesso tempo un che di affine alla primitiva 'Madonna della Scala' e il più tardo tondo della Royal Academy di Londra. E più ad una realizzazione in scultura che ad un'idea adatta per il pennello si direbbe destinata questa composizione, gremita di allusioni michelangiolesche, nessuna delle quali però, nelle opere note del Buonarroti ritorna mai con esattezza tale da poter invocare l'appiglio diretto. Effettivamente, è necessario un grande sforzo di intuizione per afferrare in tutta la sua completezza la geniale invenzione che condiziona la figura della Vergine lettrice, di maestà monumentale, snella e, assieme, grandiosa: perché il traduttore oltre a svisarne la forza costringendone i lineamenti in una sorta di parafrasi di eco fiorentina tardo-quattrocentesca, l'ha per giunta mortificata soffocandola sotto i simmetrici rilanci di una tenda incombente, di ascendenza verrocchiesco-peruginesca, e facendola profilare contro un insignificante paesaggio (che a sopprimerlo mentalmente e a sostituirlo con un 'non finito' la figura acquista subito un

respiro enorme). Anche qui la ricerca della genesi dell'opera sembra alludere, come per la 'Pietà', ad un'applicazione, in chiave poco meno che artigianesca, di un inedito pensiero di Michelangelo; anzi, si direbbe che il dipinto nasca per la interpolazione, del tutto arbitraria, di due diversi spunti michelangioleschi, uno limitato alla Vergine, che l'anonimo pittore ha combinato, con effetto tutt'altro che felice, con un qualche studio di putti circa i quali non è azzardato un legame con quelli fiancheggianti i Profeti e le Sibille della Sistina; nel Bambino, l'atteggiamento riflette un che di simile agli Efebri della volta. Di nuovo, come nella 'Pietà', la pallida gamma cromatica, esangue e dilavata, è cosparsa e accentuata da una illuminazione a colpi di biacca, distesa ora a tratteggio parallelo, ora a incrocio; secondo effetti oscillanti fra Bologna e Firenze.

L'alternativa culturale ritorna e meglio si definisce nel tondo di Vienna [tavola 15] che il Venturi ed il Fiocco attribuirono al Buonarroti, ma che il Toesca ha rifiutato e che il Berenson ha elencato nella lista del Bugiardini, riservando al Buonarroti solo la prima idea figurativa. Qui siamo in presenza di una intuizione geniale travasata nella meschinità: il gruppo delle tre figure, di innegabile accento michelangiolesco (e di un Michelangelo non posteriore all'inizio della Sistina) serba a malapena gli ultimi riflessi di una suprema maestà, di asprezza quasi scontroso e irraggiungibile. Ma il nobile intento è sceso verso la più andante e corrente trascrizione, di andazzo svogliato, indifferente ai valori e alle sfumature; e la irriducibile distanza fra modello e trascrizione è ancor più allargata dagli accessori entro cui il pittore ha cercato di adattare il pensiero del grande artista. Munita di tre nimbi a punteggiature — di tipo quattrocentesco altra volta diffuso nell'officina pittorica gestita da Domenico Ghirlandajo e che ritorna in altri numeri del nostro raggruppamento — declassata cioè ad una funzione correntemente iconica una immagine come questa, che pur nell'attuale avvilitamento, serba ancora un accento superbamente plastico, irriducibile ad ogni costrizione spaziale, anzi essa stessa centro di uno spazio da lei condizionato e dominato, il pittore l'ha ingabbiata, a mo' di statua munita di piedistallo e appoggiata al terreno, entro un ambiente che, rispetto al gruppo, è meramente casuale, incoerente; ma prezioso per noi, perché mostra con maggiore chiarezza che non altrove le preferenze e le origini culturali del pittore. Le decorazioni del

leggio a forma di candelabro sono quanto di più 'Appartamento Borgia' possa esibire un pittore dei primi del Cinquecento; i fauni intrecciati, i fogliami, e la partizione stessa del mobile — di un classicismo appena appena in tralice — mostrano una tipologia estremamente affine a quella dei primi propalatori della 'civiltà della grottesca', un Amico Aspertini, ad esempio, o un Jacopo Ripanda; convalidando così per altra via la direzione cui sembrava già alludere la caratterizzazione grafica della 'Pietà' e della 'Madonna' di New York. E una identica inflessione è nella 'Madonna' di una Collezione privata a Baden presso Zurigo resa nota dal Fiocco /tavola 16/, che pubblicandola faceva cadere l'accento sia sul fare 'ghirlandairesco' dei nimbi e delle lumeggiature delle vesti, sia sul carattere, da lui definito *emiliano*, del paesaggio. Il fatto mi pare meglio definito rilevandone il parallelo con la declinazione in senso caratteristico subita dal paesaggio pinturicchiesco ed aspertiniano ad opera degli innumerevoli *petits maîtres* presenti nelle pareti e nelle volte della Reggia Borgiana — Mariano di Ser Austerio, il pittore, a torto identificato con Piermatteo d'Amelia, attivo poi nella Rocca di Civitacastellana, il tardo Bartolomeo di Giovanni, ecc.

Quanto al senso della figurazione, essa è, di nuovo, un esempio di interpretazione retrogressiva di un modello di libera genialità inventiva, costretto nei modi di una cultura di cui proprio esso costituiva un netto e irrimediabile superamento. Fra le tante identità di segni grafici e di caratterizzazioni, la mano destra della Vergine allude a quella della Vergine nella 'Pietà' della Galleria Nazionale di Roma.

Ed è la medesima cifra che ritorna, forse con maggiore sostenutezza di qualità, nella bella tavola di una Collezione privata di Firenze /tavola 17/ già riunita al medesimo gruppo dal Fiocco. Questo è in realtà il numero più michelangiolesco della serie, con la quale i confronti sono di estrema evidenza: anche qui il solito nimbo a puntini corona una figura che, pur snervata dalla traduzione, mantiene la eccellenza pristina, il suo accento di suprema grandiosità, quasi eroica; è la stirpe della Sibilla Delfica, delle madri del 'Diluvio' che sembra affacciarsi da questa tavola, in un gesto di torsione splendidamente scultoreo, contro un muro disadorno che rammenta quello su cui poggiano i nudi del 'tondo Doni'. Ed è anche, questo dipinto, il più prossimo per qualità e per combinazione fra idea e stesura al pezzo più celebre della serie, la 'Madonna di Manchester' /tavola 18/.

Circondato da un alone di reverenza quasi tabù a causa del

riferimento a Michelangelo sotto cui passa nella più scelta assemblea di dipinti italiani (e il riferimento a Michelangelo è ben più antico di quel che non si sappia fino ad ora, perché la data del 1847 alla quale si arrestava la nostra conoscenza della tavola è di gran lunga superata da un importante documento or ora scoperto dalla Dott. Paola della Pergola, e nel quale il nome del Buonarroti è apertamente pronunziato in proposito) questo quadro ha in sé tutti gli elementi per mascherare sotto un velo di apparente verità poetica le gravi deficienze con cui, ancora una volta, la mano del nostro anonimo ha travisato lo spunto fornitogli dal Maestro. È certo che l'esecuzione è meno sciatta e più sorvegliata del solito, ma senza tuttavia saper aderire, in modo aperto e sicuro, al modulo compositivo di un michelangiologismo quintessenziale. Cosa dire di tale modulo? Il gruppo centrale sembra — come nel caso della 'Pietà' — riflettere una prima idea del Buonarroti relativa ad un'opera che, nella nascita definitiva, sortì un volto differente, per un ulteriore processo di meditazione e rielaborazione. In questo caso, il dipinto potrebbe suggerire la derivazione da un disegno per la 'Madonna' marmorea di Bruges; ma che tale rimando sia esatto o meno, ciò che invece sembra certo è che il gruppo della Vergine col Bambino ed il San Giovannino era destinato ad un'opera a tutto tondo. E il pittore ha trasposto sulla tavola il modello con una tale indifferenza da rasentare la meccanicità di un pantografo; al punto da ripeterne persino il piedistallo in pietra che, in basso, doveva segnare la base del gruppo, ma che ora poggia sul terreno senza alcuna ragione formale e senza conseguenza per le zone più vicine. Cosa dire poi dell'esecuzione delle parti finite? Alla materia senza pecche, solidissima e infrangibile del 'tondo Doni' si sostituisce qui un indugiare minuzioso, affaticato, simile allo stento di un miniaturista che, per una volta, voglia cimentarsi nel moltiplicare per mille la superficie su cui esercitare i suoi pennelli e che, tuttavia, non voglia mutar di segno credendo che basti amplificarne il tratto in rapporto al metraggio da coprire. Sotto l'effetto della solita 'nevicata' di luce, i rilievi divengono affatto manchevoli, debolissimi; qua e là, il pennello si indugia in un cincischiare inconcludente, del tutto indegno di un grande artista; come in basso, dove l'orlo della veste scende a toccare un sasso scheggiato (nel quale il confronto trova quasi da combaciare con la rupe su cui siede la Vergine della tavola di Baden. Si potrà anche obiettare che Michelangelo offre, nei disegni e in talune parti della

volta della Sistina, un'analogia scrittura a tratti incrociati: ma se ciò si verifica appunto nei disegni o in certe zone dell'immenso affresco destinate ad essere viste a grande distanza, nulla di simile nel 'tondo Doni'. Questo potrà servire anche a misurare l'abisso che intercorre fra la suprema padronanza del segno in rapporto alla conoscenza anatomica, e la amorfa imbalsamazione in cui qui ristagnano i tratti delle tre figure principali: marcate di una imperizia che non è segno di giovanile inesperienza nel pittore, ma d'incapacità; e simili, nella loro triste versione, ai macabri scempi compiuti sulle idee di Leonardo dalla disgraziata schiera dei Predis, Magni, Oggiono.

Dicevo che il gruppo centrale pare alludere ad un primo appunto per una statua non molto dissimile dalla 'Madonna di Bruges'; ora, questo motivo, che deve risalire ad una data non molto distante dal 1505, certamente prima della venuta a Roma per la Sistina, è inserita fra due gruppi di Angeli, nei quali appaiono tipi che, nella cronologia michelangiolesca, cadono invece ai tempi della volta della Sistina (1508-12); donde il sospetto che il traduttore abbia interpolato due spunti di tempi diversi del maestro. Ed è curioso che gli Angeli siano la parte più felice del dipinto; in essi la qualità si rialza improvvisamente, per una più sorvegliata stesura, che è però — non mi sembra dubbio — alla dipendenza della stessa mano cui tocca la parte di centro. Ma, soprattutto, il livello sale a ben maggiore altezza nelle zone appena abbozzate: si stenta a credere che la straordinaria libertà che condiziona questa, ch'è di gran lunga la parte più realizzata di tutta la tavola, possa essere segnata a merito della mente e della mano che con tanta fatica arranca nella zona di centro, e il cui risultato più alto, non eccelso, sono i due Angeli di destra. La sola ipotesi plausibile è che il piccolo pittore, che aveva mano libera fra i disegni di Michelangelo, abbia per questa volta sortito un intervento diretto del maestro. Questi gli avrebbe suggerito, fin nella prima stesura, il completamento d'una composizione che, da solo e affidandosi alle proprie limitate possibilità combinatorie, lo scolarecchio avrebbe ben difficilmente risolto.

*

† Non si conoscono finora altri dipinti che leghino con le sei tavole del Maestro della Madonna di Manchester con la certezza con cui esse si connettono fra loro; e tuttavia la condizione del pittore si rivela entro limiti egualmente

ben definibili. Il gruppo non mostra alcun segno che possa farlo risalire oltre gli ultimissimi anni del Quattrocento, o scendere al di qua del primo quindicennio del Cinque; il suo autore — che indica ripetutamente di aver conosciuto in un periodo anteriore i modi diffusi dalla bottega dei Ghirlandajo e l'amalgama umbro-bolognese nato entro le mura dell'Appartamento Borgia — dovette per un certo tempo aver dimestichezza con Michelangelo, sì da poter usare liberamente dei suoi disegni, appunti e cartoni sia per pitture che per sculture; e, in un caso, sembra che l'assistenza del Buonarroti si sia spinta sino all'intervento diretto, almeno per ciò che concerne la prima stesura del completamento compositivo della 'Madonna di Manchester'. Non deve esser ragione di meraviglia il fatto che la benevolenza di un genio di levatura suprema si sia rivolta verso una mente così scarsa e così priva di risorse; a parte il caso del Venusti — il solo vero artista che conti la schiera degli allievi diretti del Buonarroti — l'esempio di Giuliano Bugiardini o, peggio, l'infelice intruglio di Ascanio Condivi confermano che, per dirla con le parole del Vasari (ediz. Milanese, VII, 273), *'con coloro che stettono con seco in casa' Michelangelo 'ebbe mala fortuna, perché percosse in subietti poco atti a imitarlo'*.

Quanto ai tentativi d'identificazione storica dell'autore della tavola di Londra e, per conseguenza, del gruppo di opere ad essa legato, il Berenson, ne' suoi Indici, elenca la 'Madonna di Manchester' e il tondo di Vienna nelle liste di Giuliano Bugiardini, con l'avvertimento in ambo i casi che si tratta di cose condotte su idea di Michelangelo; ma il confronto con le molte produzioni firmate o documentate non dà appiglio che possa alludere ad una conversione del Bugiardini nel senso indicato dal gruppo. Più di recente il Longhi ('Le Arti', 1941-42, pag. 136) rilevando l'omogeneità del raggruppamento proposto dal Fiocco (salvo che per la tavola di Dublino, per la quale accettava come definitiva l'attribuzione al Granacci) ne escludeva la paternità michelangiolesca, per sostituirla con quella in favore di *un pittore di taglia modesta, che aveva ottenuto il comodo e magari addirittura la concessione di servirsi dei modelli di Michelangelo*; e indicava la possibilità che esso avesse ad identificarsi con Jacone o con Jacopo dell'Indaco. Ma conosciamo bene la fisionomia di Jacone; le sue opere a Cortona e altrove mostrano sempre una forte derivazione da Andrea del Sarto, innestata con riflessi del Franciabigio e, forse, del Rosso Fiorentino. Quanto a Jacopo dell'Indaco, la possibilità che egli

sia il nome da collimare col Maestro della Madonna di Manchester ha probabilità ben maggiori: a rileggerne i pochi dati biografici forniti dal Vasari (ediz. Milanese, III, pag. 679) essi sembrano anzi adattarsi in modo sorprendente a quanto rivela la lettura dei dipinti. Jacopo, dopo essere stato allievo di Domenico Ghirlandajo, fu a Roma, dove lavorò col Pinturicchio; e, soprattutto, *'praticava ... molto dimesticamente con Michelagnolo'*, che tuttavia, dopo averlo chiamato per la volta della Sistina, non volle servirsene quale aiuto. Tutte le opere di Jacopo che il Vasari dice eseguite a Roma sono perdute, e fra esse il biografo cita una *'Incoronazione'* nella Trinità dei Monti e un *'Cristo morto'* circondato da affreschi in Sant'Agostino. Da altre fonti sappiamo che Jacopo verso il 1519-20, o forse anche poco prima, si recò in Ispagna assieme a Pedro Machuca e forse Alonso Berruguete; e dopo aver lavorato nella regione meridionale del paese, specie a Granata, morì nel gennaio del 1526; era nato a Firenze nel 1476. I dati esterni sembrano dunque non contrastare coll'identificazione; senonché le opere pubblicate con l'attribuzione a Jacopo dell'Indaco nella Cappella Reale di Granata (cfr. C. R. Post, *A History of Spanish Painting*, vol. X, 1950, pag. 273) mostrano una fisionomia di pittore che ben difficilmente può legarsi col gruppo della Madonna di Manchester, pur ammettendo la possibilità di una rapida metamorfosi in una personalità di scarsa autonomia, come quella del nostro Anonimo. (Aggiungo però che l'esattezza dell'asserzione relativa ai dipinti di Granata come di Jacopo andrebbe riveduta e confermata ulteriormente; e che d'altra parte Adolfo Venturi [*Storia*, VII, 2, pag. 616] tentò di isolare nel complicatissimo mosaico di mani diverse dell'Appartamento Borgia un primo nucleo che, presentando segni umbri e fiorentini, potesse sopportare in via di ipotesi il battesimo in favore di Jacopo; sebbene neppur questo tentativo offra dati per il collegamento sicuro con il pittore delle sei tavole anonime).

Del resto, la rosa per l'ultimo convertimento del Maestro della Madonna di Manchester in un nome vero non si ferma a Jacopo dell'Indaco: nulla sappiamo di altri pittori che lavorarono per un tempo più o meno lungo accanto a Michelangelo come semplici aiuti; ad esempio Pietro Urbano da Pistoja, o quell'Antonio Mini cui il Maestro donò il cartone e il quadro della Leda, oltre a molti disegni e due casse di modelli (Vasari-Milanese, VII, 335) e che già è stato proposto quale autore del tondo di Vienna e della Madonna di Manchester (A. E. Popp, in *'Belvedere'*, VIII, 1925, pag. 6 e ss.),

sebbene anche questa soluzione poggi su basi troppo incerte e labili, e i disegni che al Mini si vorrebbero ricollegare (cfr. B. Berenson, in 'L'Arte', XXXVIII, 1935, pag. 243 e ss.) non corrispondano con sufficiente esattezza ai caratteri di cultura e di grafia che le sei tavole mostrano con grande evidenza. Il problema attende dunque la riesumazione di nuove opere per essere finalmente chiarito, così come nuovi apporti potranno forse indicare quale sia la precisa posizione, nella cerchia di Michelangelo, del 'Seppellimento' della National Gallery di Londra, che, pur su di un piano ben più alto di quello del Maestro della Madonna di Manchester, è anche esso privo di quell'ultima soffiata che lo faccia riconoscere in toto quale espressione della mente e della mano del Buonarroti.

FERDINANDO BOLOGNA

OSSERVAZIONI

SU PEDRO DE CAMPAÑA

CON L'ECCEZIONE degli aspetti più antichi della Scuola di Fontainebleau e, in parte, del così detto 'Manierismo internazionale' studiato dall'Antal e dal Baumgart, il resto della attraentissima faccia della pittura europea alla metà del Cinquecento, dove si colora di rapporti specifici con il manierismo italiano, non è stato ancora studiato con mentalità storica. Anzi, resta sotto l'accusa complessiva; di principio, comune sino ad oggi, di non aver saputo risolvere la mescolanza dell'ideale irrealismo della cultura rinascimentale italiana con il naturalismo descrittivo del mondo ancora 'gotico'.

Ne è rimasta inibita, così, la comprensione dei casi non rari in cui quella mescolanza era riuscita, invece, di giustezza perfetta; tanto da aver previsto lucidamente molte delle più sottili intenzioni dei moderni. E i nomi dell'Hcemskerk, del Coxcie e del Floris nel nord d'Europa, del Campaña e di Luis de Vargas nella penisola iberica, suonano per questo ancora oscuri, col marchio di un giudizio negativo. Ammesso che se ne abbia una conoscenza sufficiente.

Si aggiunga che i pochi ricercatori, stranieri per lo più, che hanno fatto oggetto di indagine la stirpe di codesti rari pittori, si sono astenuti dall'approfondire le conoscenze proprio nei riguardi del termine con il quale l'opera di quei mae-

stri avrebbe dovuto essere indispensabilmente paragonata: l'arte italiana del Cinquecento; mentre, chi avrebbe potuto condurre quel confronto, sino ad ora non ha avuto occasione di intervenire nella discussione, sempre languente; e risulteranno al completo le ragioni per le quali, nonostante che per merito del Longhi si vada ora schiarendo il delicato problema degli spagnuoli italianizzanti della prima generazione cinquecentesca, degli altri si continua ad avere una cognizione vaga, sfocata, sospesa nel generico più inafferrabile, tanto per una definizione sicura delle loro preferenze culturali, quanto per un apprezzamento convincente, sempre appoggiato alla interpretazione più giusta.

Non intendo, con questo, di rivalutare in blocco le velocità di mezza Europa, che sulla metà del '500 si affiannò in mille modi intorno alla titanica petrificazione della forma di Michelangelo; mi propongo solo di contribuire ad una chiarificazione, che non può non fondare, innanzi tutto, su di una scelta molto accurata.

Perciò, rimandando ad altra occasione lo studio dell'Heemskerck, mi attengo al caso del belga Peter van Kempenner, spagnolizzato in Pedro de Campaña, la cui eccellenza è degna di essere avvertita anche in Italia, dove è ignorata quasi del tutto.

*

Egli nacque a Bruxelles nel 1503. Ventiseienne, nel 1529, è segnalato a Bologna, mentre lavora agli apparati trionfali per l'incoronazione di Carlo V. Qui strinse rapporti con l'Aretino e, per suo tramite, col cardinal Marino Grimani, patriarca di Aquileia, che lo chiamò a Venezia. Il suo viaggio a Roma, per quanto non se ne abbia una documentazione esterna, è sicuro di quegli anni; e nel 1537, sia o non sia durato un ventennio — come si pretende — il suo soggiorno italiano, il Kempeneer si era già trasferito a Siviglia. Vi rimase, lavorando ininterrottamente, sino a circa il 1563, quando ricomparve in Belgio per assumervi con piena autorevolezza, il 27 maggio, la direzione delle fabbriche di arazzi lasciata vacante dal Coxie, mantenendola poi sino alla morte, sopravvenuta nel 1580. Fu pittore, scultore, architetto, matematico, prospettico, astronomo, secondo il vibrato elogio del Pacheco (*Libro de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Siviglia, 1599); ed il suo 'curriculum vitae' è già tale da segnalarlo, nel tempo e nello spazio, come un possibile protagonista sulla scena della critica civiltà europea del pieno Cinquecento.

Nonostante questo, l'interpretazione che oggi se ne dà correntemente non ha migliorato in nulla l'antico parere di Luis de Vargas che, a quanti volessero farsi in Siviglia una idea de 'el estilo de Rafael', consigliava di cercare le opere del Campaña. Anzi rispetto a questo giudizio, sostenuto implicitamente da una valutazione rispondente, i moderni hanno regredito, sottovalutando il pittore.

Solo le recenti ricerche di don Diego Angulo Iníguez, colto ed acuto indagatore del Manierismo iberico (*Algunas obras de P. d. C.*, in 'Archivo Español de Arte', 1951; e *P. d. C.*, Siviglia, 1951), hanno decisamente tentato, riponendo in sesto il materiale filologico apprestato negli ultimi settant'anni dallo Justi, dal Mayer e dal Winkler, di superare il punto morto della svalutazione; contribuendovi anche con una splendida documentazione fotografica a cui io sono personalmente obbligato, e che è, già da sola, un segno di buona comprensione. Ma la difficoltà, tuttora comune in Europa, di sperimentare direttamente la complessa problematica del Manierismo italiano, e di distinguerne i valori come le singole manifestazioni, ha purtroppo limitato anche questa meritoria prova; nella quale l'Angulo, per essersi mantenuto disposto a credere, nonostante la sua apertura di mente, che nessuna delle 'manifestaciones mas exaltadas' del Manierismo italiano esercitasse una influenza reale sul cammino artistico del Campaña (proprio quando, fuorviato dai dati esterni, era invece indotto a riconoscervi 'huellas del influjo veneciano' e, nei paesaggi, analogie con Niccolò dell'Abate), ha piegato la ben avvertita esigenza di rivalutazione talvolta ad amplificazioni forzate (la 'hinchazon y el abultamiento de las formas' del pittore vi sono detti, per esempio, anticipazioni del Rubens), più costantemente ad una definizione di indole tradizionale, stricto sensu raffaellasca: 'el clasicismo o, por mejor decir, el rafaelismo de Campaña'.

Un progresso nella interpretazione del pittore sarà, perciò, segnato dalla revisione di questo atteggiamento pan-classicista, comune a molti; dovendosi mettere in chiaro la indispensabilità di una distinzione fra quel che appartiene al Rinascimento e quel che invece non gli appartiene più, o non gli è mai appartenuto. Appunto perché in tale atteggiamento pan-classicista, la stessa antica aspirazione di tutto il mondo europeo extrarinascimentale, che al tempo dei Dürer, Coxcie, Francisco de Holanda, guardò alla giustezza del Rinascimento italiano come ad un mondo chiuso, ideal-

mente inaccessibile, i cui involucri, che ne stimolavano e quasi ne esasperavano i desideri intellettuali, sembravano sostenersi addirittura per un segreto, misterioso miracolo; si è ormai mutata, fuori del tempo vivo, in un canone interpretativo rigido e, per un appesantimento retorico, si è isterilito nel pregiudizio che l'Italia non abbia dato che il Rinascimento, anzi che tutta l'arte italiana non sia che Rinascimento.

Quanto più fecondo, infatti, sarebbe stato, ai fini della comprensione storica del Campaña, accordare fiducia alla protesta di Antonio Ponz, quando, ormai in tempi di 'Sturm und Drang', preferì sostenere che quel pittore 'hubo de ser discipulo de Miguel Angel, si hemos de atender el estilo, y no de Rafael, como dice Palomino, aunque también pudo estudiar las obras de ambos insignes artifices' (*Viaje de España*, 1780, vol. IX, p. 3).

Questa succinta analisi preliminare della critica sul Campaña non sarebbe completa, se non comportasse anche la resistenza ad un'altra veduta fissa degli interpreti tradizionali. I quali, per non esser riusciti a superare le difficoltà della spiegazione classicistica, ormai eludono il problema effettivo, riducendosi a porre in risalto le affinità che collegherebbero il Kempeneer al Frutet ed allo Sturm, dentro la formula ampia dei 'tre fiamminghi spagnolizzati, e italianizzanti, di Siviglia' (Mayer, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1947, pag. 211).

Ma il Frutet, ancora nel 1548, l'anno del trittico dell'Ospedale de 'las Bubas', ora nel Museo di Siviglia (ripr. in Mayer, cit., edizione tedesca, Lipsia 1922, p. 189, fig. 146) è in una posizione arcaizzante, di tipo quattrocentesco, che si distingue da quella del predecessore Alejo Fernandez solo per la marcata deferenza ai temi iconografici raffaelleschi; mentre il più progredito Ferdinand Sturm, a proposito del quale non si può a meno di stabilire sin d'ora che, nella sua opera più importante, il retablo della Cattedrale sivigliana datato 1555 (ripr. in Mayer, cit., edizione tedesca, Lipsia 1922, p. 188, fig. 145, e in Michel, *Histoire de l'Art*, tomo V, parte II, p. 828, fig. 511) egli dipende dal Campaña e non gli somiglia casualmente o per indefinita preminenza, si presenta come un caso di romanismo inferocito, trasferito di peso dal nord al sud d'Europa, troppo più incolto di quello vividissimo dell'Heemskerk a cui il Mayer ha voluto ingiustamente rassomigliarlo.

Sarebbe stato assai più giusto, perciò, nominare in continuità del Campaña, Pedro Machuca e Alonso Berruguete,

che furono, insieme a Jacopo Fiorentino, addirittura in Granada e vi lasciarono, con la decorazione della Cappella Reale eseguita intorno al 1520 (Moreno, *Las Aguilas del Renacimiento español*, 1941, pagg. 111 e 154), una testimonianza autorevole e precoce di approfondita cultura italiana manieristica, valida per tutta Andalusia.

Ma anche rispetto a questi lucidi raggiungimenti, occorre precisare che la localizzazione storica della cultura del Kempeer riguarderà un momento successivo; e la sua opera, anche rispetto al Machuca ed al Berruguete, rappresenta un avvenimento indipendente e più moderno, da annoverare fra i meglio rappresentativi del 'Manierismo' ormai progredito.

*

Il dipinto più antico del maestro, fra quelli di sicuro riferimento, è la 'Deposizione' del Museo Fabre di Montpellier (ripr. in Mayer, cit. edizione tedesca, Lipsia, 1922, p. 191, fig. 147).

È probabile, anzi, che essa sia più antica di quanto comunemente si ritiene, e che vada sensibilmente allontanata dall'altra della Cattedrale di Siviglia, commessa al pittore nel 1547, con la clausola specifica di attenersi alla invenzione ed al grado del dipinto oggi nel Museo Fabre, ma allora nel Convento di Santa Maria de Gracia, nella capitale andalusia.

Può darsi, perciò, che la tavola di Montpellier rappresenti il maestro al suo primo arrivare in Siviglia, dove, nel 1537, già lavorava.

Essa non dipende dalle celebri 'Deposizioni' fiorentine e romane di Daniele da Volterra, di Jacopino del Conte e del Salviati, con le quali l'Angulo in qualche modo la confronta, ritenendola ad esse contemporanea; ma si attiene liberamente all'iconografia, identificata con esattezza dall'Angulo stesso, della stampa di Marcantonio Raimondi, in un modo non molto differente da quello tenuto poco dopo il 1520 dal delicato raffaellesco Vincenzo da Pavia e dal più sbadato Bernardino Ricca, nelle loro 'Deposizioni' di Palermo e di Cremona: adottando, però, nel corpo del Cristo che non si rovescia abbandonato bensì scende frontalmente quasi esposto, una variante ispirata ad una fonte non lontana dalla 'Deposizione' fiorentina di Filippino Lippi (terminata poi dal Perugino), al punto di suggerire più pensieri in merito alla storia interna della composizione raffaellesca traman-

data da Marcantonio e ai suoi possibili rapporti d'origine con l'ambiente di Firenze¹.

L'opera ha, insomma, un aspetto antico, anteriore alla maturità manieristica delle 'Deposizioni' del Volterra, Salviati e Jacopino del Conte, eseguite fra il 1540 ed il 1545.

Ma perché dal rilievo dell'antichità culturale del dipinto non si voglia ora inferire, su basi quasi storiche, la restaurazione di una sempre indebita spiegazione classica e raffaellistica, è bene soggiungere che nella 'Deposizione' di Montpellier i brani dell'aspro naturalismo tardogotico non si rilegano dentro forme integre, elevatamente ritmiche, bensì dentro gli involucri smossi, e già insofferenti, propri dei raffaelleschi formati sul 1520; di quel gruppo, cioè, che avendo assistito Raffaello quando il suo genio raggiunse il massimo equilibrio nella robusta prosa poetica dell' 'Incendio di Borgo', degli 'Atti degli Apostoli', delle 'Logge', della 'Trasfigurazione', fu sorpreso alla morte del maestro sul punto di sviarne, prospettando di quella prosa poetica (forse rincuorato dalle lunghe meditazioni su quei più antichi passi delle 'Stanze' dove il maestro stesso aveva dato prova di più accesa tenerezza, e quasi di umor fantastico), una interpretazione d'estro, coltivata fra malinconie e crisi di eccitazione:

¹ Un contributo importante per l'approfondimento di questo problema, non soltanto iconografico, può esser dato dal bellissimo disegno n. 103252 del Gabinetto di Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Napoli, inedito. Il foglio presenta la composizione di cui ci occupiamo secondo lo schema della stampa dei Raimondi, ma nello stadio più solennemente semplice sinora noto; tanto che se ne ricava la convinzione che esso non dipenda dal rame di Marcantonio, bensì da un prototipo di Raffaello medesimo. Ora, di tale prototipo il disegno napoletano offre una interpretazione così acuta e aderente, anche se già toccata con più drammatica accentatura, segno di tempi progrediti, da permetterne la datazione ad un momento molto vicino a quello del 'Cristo recato al sepolcro' per i Baglioni, ora nella Galleria Borghese, che Raffaello elaborò quasi certamente a Firenze nel 1507.

Con i numerosi disegni preparatori di quest'opera (si vedano riprodotti quasi tutti in C. L. Ragghianti, 'Belfagor', 31 marzo 1948) il foglio napoletano ha infatti molte somiglianze e persino brani trasposti.

Queste osservazioni, che sono però in contrasto con quel che si ricava dal Vasari, il quale, ricordando la 'Deposizione' incisa da Marcantonio, ne data implicitamente il modello all'ultimo tempo romano del Sanzio (Vasari, V, p. 13), possono in qualche modo dare una ragione più precisa dei contatti, solo iconografici ma indubbi, che la composizione di Raffaello ha con le 'Deposizioni' fiorentine di Filippino Lippi e dei suoi coadiutori (Uffizi, Metropolitan di New York etc.).

Un'altra importante variazione sul tema della stampa di Marcantonio, dissimile dalle ricordate, è nella bella 'Deposizione' di Andrea da Salerno, n. 774 della Pinacoteca di Napoli.